

## DA POESIA DE BUÑUEL AO CINEMA DE GARCÍA LORCA

*Mirian Tavares<sup>1</sup>*

### RESUMO

Através da análise de alguns poemas do livro *Poeta en Nueva York (1929-30)*, de García Lorca, pretendo discutir a relação deste autor com a obra do seu contemporâneo, Luis Buñuel. Tentarei, fundamentalmente, ressaltar o processo de construção/montagem dos textos poéticos lorquianos, relacionando-os com o primeiro filme de Buñuel, *Un Chien Andalou*, considerado por muitos um dos poucos filmes verdadeiramente surrealistas. Destacarei a difícil tarefa do realizador ao tentar harmonizar a condição material imposta pelo cinema com o ideário dos seguidores de André Breton, que defendiam, entre outras coisas, a realização de uma obra calcada na escrita automática e na revelação do inconsciente do(s) autor (es), motivo pelo qual Lorca nunca quis ser identificado com este movimento. Apresentarei ainda um guião escrito por Lorca, onde as marcas do surrealismo (nunca assumido plenamente por ele) são mais nítidas que em toda a sua obra poética, ressaltando, para terminar, os paralelos possíveis com o filme de Buñuel.

Palavras-Chave: Cinema, Poesia, Surrealismo

### ABSTRACT

In this paper I will attempt to discuss the relationship of Federico García Lorca, namely in his *Poeta en Nueva York (1929-30)*, with the film director Luis Buñuel, his contemporary. I will essentially try to highlight the process of construction/editing of Lorca's poetic texts, linking them to Buñuel's first feature, *Un Chien Andalou*, generally viewed as one of the few truly surrealist films. I shall bring to the fore the hard task of the director, in his attempt to articulate the material constraints of the cinema with the ideas of André Breton's followers, who stood for, among other things, the accomplishment of a work born out of automatic writing, and of the unveiling of the author's unconscious – the reason why Lorca never wanted to be included among the movement. I shall also discuss a script written by Lorca, in which the traces of surrealism (never assumed by the author) are clearer than in the rest of his poetic work; towards the end, I will try to underline possible correspondences of this script to Buñuel's *Un Chien Andalou*.

Keywords: Cinema, Poetry, Surrealism

Detrás del nombre hay lo que no se nombra  
**Jorge Luis Borges**

### Introdução: da poesia ao cinema e vice-versa

O poeta/dramaturgo García Lorca e o realizador Luis Buñuel se conheceram na Residência dos estudantes de Madri<sup>2</sup>, e juntamente com Dalí, que chega mais tarde, formam um triângulo, que logo se mostra imperfeito. Três personalidades fortes e passionais, cada um a sua maneira, dificilmente conseguiriam seguir os mesmos caminhos. Buñuel narra o

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Culturas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professora da Universidade do Algarve/Portugal.

<sup>2</sup>A *Residencia de Estudiantes*, de Madrid, fundada em 1910, foi o primeiro centro cultural da Espanha. Na Colina de los Chopos, sede definitiva a partir de 1915, tornou-se um dos principais focos de difusão da modernidade no país, aliando o pensamento artístico ao científico, promovendo um autêntico diálogo interdisciplinar. Na Residência os alunos poderiam completar o seus estudos universitários através dos ciclos e seminários ali promovidos, bem como através do próprio ambiente intelectual no qual estavam mergulhados. A Residência foi, sem dúvida, um dos principais centros de recepção e difusão das vanguardas históricas no país.

seu encontro com Lorca em suas memórias futuras, dizendo como o toscos aragonês ficara encantado com o refinado andaluz: “Juntos, los dos solos o en compañía de otros, pasamos horas inolvidables. Lorca me hizo descubrir la poesía, en especial la poesía española, que conocía admirablemente, y también otros libros”. (1982, 72).

Antes de ser realizador, Buñuel foi poeta. Seus textos nada devem ao mestre que o inspirou, Ramón Gómez de la Serna, criador das *greguerías* – poeta que tentou alcançar o verdadeiro sentido das palavras, o seu sentido primevo, antes delas se cristalizarem em conceitos; retirando delas as múltiplas possibilidades de leitura e os diferentes modos de apreendê-las. Procedimento semelhante ao utilizado pelos surrealistas, em alguns momentos, na tentativa de desvendar o que estava por trás dos conceitos, das certezas, do hábito; o mesmo procedimento que Buñuel adotará e aprofundará, explodindo os dicionários e buscando a verdade que estava ali, à espera apenas de que alguém a desvelasse. Além da poesia feita de palavras, a grande poesia de Buñuel vai ser escrita nos ecrãs, vai se realizar plenamente através das imagens cinematográficas, pois era de imagens que tratava a sua poesia. E é de imagens afinal que se trata toda a poesia<sup>3</sup>.

Lorca, em 1918, ainda em Granada, escreve seu primeiro texto relacionado ao cinema. Era uma espécie de guião oral intitulado *La historia del tesoro*. Mais tarde, em 1925, escreve *El Paseo de Buster Keaton*, que, segundo Ian Gibson (1998,189) deve ter sido inspirado na colagem que Dalí enviou a Lorca intitulada *El casamiento de Buster Keaton*. O actor cómico era um dos preferidos de Lorca e Dalí, e é possível ler-se na colagem do último uma mensagem para o primeiro sobre a relação ambígua que mantiveram durante os anos da Residência. Lorca estava apaixonado por Dalí que, se não correspondia em igual medida a este amor, também não o refutava. E para alguns exegetas, aludir ao casamento de Keaton, que em seus filmes aparecia como um homem tímido e desajeitado com as mulheres, mas que na vida real acabara de casar com uma atriz famosa, era a maneira que Dalí encontrara de mostrar ao amigo que havia um abismo entre personagem e criador. “Se puede especular acerca de si este *collage* heterosexual fue un intencionado mensaje en clave, o una advertencia cordial del pintor al poeta (...)” (GUBERN 1999, 447). No texto de Lorca, Keaton diz: queria ser um cisne, mas não posso, ainda que queira. O actor, possui, para o poeta, olhos tristes como de uma besta recém-nascida, olhos que, conforme Gubern, só poderiam brilhar intensamente no ecrã, onde se tornam imensuráveis: Keaton sorri e olha em *gros plan*.

A poesia de Lorca e o cinema de Buñuel são vasos comunicantes não só porque, um e outro, apresentam de forma recorrente e quase obsessiva, imagens que atravessam toda a sua obra, mas porque o cinema de Buñuel está prenhe de uma poesia que se realiza plenamente no ecrã, assim como, na poesia de Lorca, encontramos os ecos tardios de seu primeiro guião oral, construído a partir de uma visualidade profundamente cinematográfica. E há, ainda, o surrealismo – assumido plenamente pelo realizador e rejeitado pelo poeta, que fará com que seus caminhos criativos acabem por se cruzar.

É fundamental percebermos como o surrealismo entra na vida de ambos. Buñuel, que detestava aquilo que a vanguarda madrilena fazia então, incluindo algum teatro lorquiano, encontrou no surrealismo a resposta que procurava para enquadrar seus projectos e textos. No surrealismo aprofunda as *greguerías* aprendidas com Gómez de la Serna e se encontra com a arte que a ele estava destinada: o cinema. Lorca refuta categoricamente o surrealismo mas, curiosamente, são seus textos surrealistas que mais profundamente dizem da sua realidade, do seu desespero e do seu sentimento de inadequação. A sua sexualidade, dificilmente assumida, vai aparecer mais tarde em textos como *Yerma* e *Bernarda Alba*, textos que falam de um mundo feminino onde a lei que impera é a da interdição. São

<sup>3</sup> Conforme Román Gubern, “Los procesos de intertextualidad entre cine y poesía se explican fácilmente porque ambas artes son artes del tiempo – y por lo tanto del ritmo – y artes de las asociaciones figurativas y de las metáforas.” O mesmo Gubern, citando Benjamín Jarnés diz: “Se ve que las metáforas hace tiempo desechadas por el arte de escribir, puede ahora utilizarlas el cinema. Y con éxito: nos parecen nuevas.” (Gubern 1999, 120).

mulheres que não podem sair de um espaço físico e/ou cultural ao qual estão confinadas, e que não podem gozar plenamente o seu desejo, são condenadas a viverem no ermo, secas, sem vida. São mulheres incompletas. Mas são mulheres, efectivamente, por isso mais facilmente o público entende a sua dor e consegue aceitá-la. É em seu texto *El público*, única obra de teatro intencionalmente surrealista, onde Lorca fala de homens e do (im) possível amor entre eles. Aliás, esta peça, para Lorca, sublinha a diferença que ele faz entre o *teatro al aire libre* que se nutre de aparências e o *teatro bajo la arena*, cuja finalidade seria a de revelar a essência das coisas, essência que se oculta, paradoxalmente, no teatro ao ar livre. Só através dos símbolos, para Lorca, se chegaria a verdade última do mundo, por isso é que ele consegue, através do surrealismo, falar de universo interdito, proibido, nomear aquilo que "no se nombra".

### Do Surrealismo em Lorca e Buñuel

O primeiro contacto directo dos espanhóis com o surrealismo deu-se através de uma conferência proferida por Aragon em 18 de Abril de 1925 na Residência dos Estudantes<sup>4</sup>, em Madrid. É sempre uma tarefa árdua falar sobre o surrealismo em Espanha; devido à particular relação, ou mesmo não assumpção do termo, por parte daqueles que foram considerados os representantes do movimento neste país. Refiro-me, em especial, a García Lorca, Vicente Aleixandre, Alberti e Cernuda, pelo facto de que, além de terem sido os primeiros a serem consideradas surrealistas, estão, de alguma forma, profundamente ligados à obra de Buñuel. Os quatro poetas citados são conhecidos por participarem da chamada Geração de 27. Ao lado deles constam outros nomes como: Salinas, Guillén e Gerardo Diego. A própria denominação, geração de 27, causa enorme polémica entre os críticos que analisaram o período. Desde de Geração de 1925, passando por Geração da ditadura, netos de 98, geração Guillén-Lorca, Geração da *Revista de Occidente* e até Ultraísmo<sup>5</sup>, tentou-se encontrar um termo que melhor definisse um grupo de poetas que irá marcar profundamente o conceito de modernidade em Espanha.

Havia uma enorme resistência entre alguns desses poetas em admitir que eram surrealistas de facto. Talvez porque o surrealismo em sua poesia, apesar da força e da grandeza de seus versos, ter sido um “revolução efémera”, quase particular, que não perdurou por muito tempo, nem foi marca registada de toda uma obra. Por outro lado, eles

---

<sup>4</sup> Juan Manuel Bonet (1995, 57-8) considera a conferência de Aragon bastante provocadora. Alguns fragmentos desta conferência serão publicados no nº 4 da revista *La Révolution surréaliste* de 15 de Julho 1925. Sob o título “Fragments d’une conférence”, encontramos um texto que procura ser surrealista não só no significado das palavras, mas na sua própria construção. A grande preocupação de Aragon é fazer-se compreender por pessoas que, além de não participarem do movimento, provinham de uma outra cultura. Assim sendo, Aragon principia: “Qui sont ces gens? Qu’ai-je à faire avec eux? Etrangers je sors du train noir. Il n’y a rien de commun entre vous et moi. Voici que vous êtes devant moi comme l’alcool au fond d’un verre, et je bois le lac de vos regards. Quels chemins, quels signes d’encre, quelles conjonctions d’astres, quels dessins purs dans le ciel transparent, non rien, toute explication serait dérisoire.” Mais adiante, Aragon pergunta: “Mais vous, hommes d’ailleurs, comment entendriez-vous ce que je vais vous dire?” O texto de Aragon é pontuado de provocações que, de alguma maneira, busca a reação e o envolvimento daqueles que o escutam. Finaliza por dizer: “Riez bien. Nous sommes ceux-là qui donneront toujours la main à l’ennemi.” (Louis Aragon 1925, 23-25).

<sup>5</sup> Onís, dá-nos um painel da discussão sobre a denominação da geração de 1927, inclusive discutindo o próprio conceito de geração. Além de refutar vários rótulos como por exemplo, Geração de 1925, nome escolhido por Cernuda pelo simples fato de ser uma espécie “término médio de la aparición de sus primeros libros” (Cernuda *apud* C. M. de Onís 1974, 59). O autor discute e aponta os problemas das outras denominações, chegando a um possível entendimento (apesar das muitas reservas) apenas com Dámaso Alonso e vários seguidores, que optam pelo termo Geração de 1927 e com a chamada Geração da *Revista de Occidente*, por ter sido ali que muitos deles apresentaram seus primeiros trabalhos. (1974, 57-67).

nunca abandonaram o desejo de manter uma lógica poética contra as inventivas da falta de lógica total promulgada por Breton. A proposta do automatismo, da perda do controle sobre o poema, não atraía os poetas desta geração. (Sabemos que, efectivamente, mesmo em França, pouco se produziu sob o signo do automatismo absoluto). A lógica poética precisava permanecer como um fio condutor que ligava os seus versos, dando-lhes algum sentido.

Em 1927, Lorca escreve uma carta a Ana Maria Dalí, na qual evoca imagens já nitidamente surrealistas: “Los peces de plata salen a tomar la luna..., Entonces mi recuerdo se sienta en una butaca...”. (Federico Garcia Lorca *apud* G. SIEBENMANN 1973, 332). Os peixes de Lorca fazem-nos pensar em Breton: “A verdade apoia-se nos juncos matemáticos do infinito e tudo avança à ordem da águia à garupa, enquanto o génio das esquadrihas vegetais bate nas mãos e o oráculo é pronunciado por fluidos peixes eléctricos.”<sup>6</sup>(BRETON 1993, 64). Ainda em *Peixe Solúvel*, texto que Breton edita em 1924, encontramos uma bela definição para a tarefa dos poetas surrealistas: “Somos os criadores de destroços; nada há no nosso espírito que se possa vir a desencalhar. Tomamos lugar no posto de comando aquático destes balões, destes maus navios construídos segundo o princípio da alavanca, do guindaste e do plano inclinado.”

O peixe assume um lugar importante no imaginário surrealista, sendo parte constituinte deste imaginário, tal como os pássaros e todo um bestiário que evoca sempre o inconsciente, o não domesticado. Na contracapa do primeiro número de *La révolution surréaliste* encontramos a palavra *surréalisme* escrita sobre o corpo de um peixe. Conforme Jean-Paul Clébert (1996, 90):

Cet anonymat du poisson surréaliste n'est pas fortuit. Et si l'on s'étonne de la rareté des termes ichtyologiques dans la poésie surréaliste, c'est qu'on n'a pas bien compris le rôle particulier de cet animal habitant des profondeurs aquatiques, et comme tel symbole du subconscient ou de l'inconscient collectif.”

O *Poisson soluble* de Breton foi considerado por Ferdinand Alquie uma obra chave do surrealismo. Talvez por ser fruto de “«cinq années d'activité expérimentale», est en ce qui concerne la prise de conscience, un point de départ, non un point d'arrivée.” (1955, 13-14). Um ponto de partida para alcançar a verdadeira existência, que, para Breton, estava sempre *ailleurs*. O peixe, símbolo do inconsciente<sup>7</sup>, é solúvel no seu próprio elemento, a água. O retorno perfeito em busca do paraíso perdido da inconsciência absoluta e da integração mais profunda aos elementos primeiros.

Para Julien Gracq, “Les poèmes de *Poisson soluble* témoignent de l'accord parfait, dans toute l'entendue de la gamme du clair à la obscur, d'un écrivain qui n'as pas à se soucier de mettre sa pensée d'accord avec ses rêves.” (Julien Gracq *apud* CLÉBERT 1996, 479). A ambiguidade do surrealismo, seus meandros de luz e obscuridade, vão sendo desfiados ao longo dos 32 poemas, que revelam o espírito que guiava a revolução surrealista, uma entrada, se possível sem retorno, para os abismos do inconsciente, ampliando o próprio espaço poético.

Não é por acaso que os peixes aparecem em Lorca. De alguma forma eles marcam aqui também a entrada para um outro espaço poético, cuja lógica, se existir, é tão obscura quanto a poesia que será produzida por este poeta, não-surrealistas de teoria, mas profundamente imerso no surrealismo *tout court*. É interessante observar que, para Breton e seu grupo, a Espanha era um país surrealista: “par son climat excessif, sa nature

<sup>6</sup> O *Manifeste du surréalisme* (1924) é seguido por 32 textos *automáticos* produzidos por Breton para ilustrar o procedimento da escrita surrealista. Estes textos são reunidos sob o título de *Poisson soluble*. No próprio manifesto Breton afirma: “N'est-ce pas moi le poisson soluble, je suis né sous le signe des Poissons et l'homme est soluble dans sa pensée.”

<sup>7</sup> É importante observarmos que os surrealistas rejeitavam a interpretação cristã para o peixe. (Ver Jean-Paul Clébert 1996, 90).

primordiale, sa passion de la démeseure et de l'excès, son éternel défi à la mort que concrétise la taumachie.” (CLÉBERT 1996, 255).

Apesar de rejeitar o surrealismo constantemente, a entrada de Lorca no universo da criação surrealista ocorre de vez em sua passagem por Nova Iorque (1929-1930). Em um poema de 1929, “Niña ahogada en el pozo”, Siebenmann vai encontrar vários elementos que são constantes surrealistas, tais como: “Las estatuas de ojos de piedra metidas en ataúdes, el instrumento musical sin cuerdas, los edificios vacíos (...)” (G. SIEBENMANN 1973, 340-1). E apesar de tais elementos, da cadência, das reiteraões, da especularidade de um verso que atravessa todo o poema, um verso que transmite a imobilidade e não realização de um acto, que não desemboca, da ambiguidade presente em possíveis interpretações (tudo levando-nos a crer estarmos diante de um exercício de automatismo e liberação das imagens inconscientes), o poema de Lorca está pleno de sua lógica poética.

Há um ordenamento lógico na construção do poema, a figura da água que não desemboca, para Siebenmann, tem aqui dupla função: “no es sólo la figura central de la escena y la causa de la muerte, sino que crece, merced sobre todo al estribillo, hasta convertirse en poderoso símbolo del fracaso sin salida que es la vida ante la muerte” (1973, 341). Se o poema denota uma maneira de fazer, atrelada a uma lógica do consciente, o resultado é a revelação de imagens do inconsciente. Através de um elaborado processo de montagem, deparamo-nos com algo que só existe nas profundezas do imaginário e do sonho. O espaço criado por Lorca é o espaço dos sonhos da poesia surrealista, presente no *imaginário colectivo* de todos aqueles que através de imagens evocadas ou apresentadas, conceberam o mundo das sombras e com elas fizeram luz.

Se pensarmos nas reiteraões do poema de Lorca, somos remetidos para a circularidade do tempo que se devora a si mesmo. Ele anda para não sair do lugar. É um tempo mítico, regido por outro sistema que não a racionalidade pura e linear. É o tempo, por exemplo, de *Un chien Andalou*, que fere a certeza cartesiana das palavras – não acredite no que está escrito. Apesar das legendas que indicam um tempo preciso e lógico, o filme move-se, ou permanece, em uma temporalidade própria, que não está fora, mas dentro do abismo do inconsciente.

### Um poeta em Nova Iorque

Em Nova Iorque, Lorca aproxima-se do Surrealismo, movimento que o afastara de seus companheiros Buñuel e Dalí, ambos já completamente rendidos ao apelo de Breton. Aliás, Dalí já há algum tempo criara um termo para aqueles que ele considerava conservadores: putrefactos. O conceito de putrefacção aparece explicitado, por exemplo, em uma carta que escreve em 1925 a Pepín Bello: “Dentro de muy poco sale un libro de putrefactos mios com prefacio de Federico –. En el fondo la putrefacción es el SENTIMIENTO- Por lo tanto algo inseparable de la naturaleza humana (...)” (Dalí *apud* SÁNCHEZ VIDAL 1996, 153). Lorca nunca escreveu o prefácio do livro. Em 1927, Buñuel escreve ao mesmo Pepín Bello e não só diz que Federico era um putrefacto, como ainda o acusa de um estetismo e de um extremado narcisismo que, segundo ele, afecta profundamente a sua obra.

A vanguarda madrilena já não seduzia o realizador de *Un chien andalou*. Para ele, a Espanha era muito pequena e provinciana; só se poderia crescer realmente em Paris. Mesmo a obra de Dalí, que ele admirava, necessitava, segundo Buñuel, sair de casa e se confrontar com a nova realidade das ruas e dos cafés da capital francesa. A distância entre Buñuel e Lorca vai se tornando cada dia mais evidente, parece que neste instante, tomaram rumos completamente distintos. Em 1928, voltam a reatar a amizade, e mesmo assim, Buñuel, em mais uma carta a Pepín Bello, confessa que não gostou do último livro de Lorca. Para Buñuel, a poesia de Lorca “participa de lo fino y *aproximadamente* moderno” que devia ter qualquer poesia da altura para agradar a “los poetas maricones y Cernudos de Sevilla” (SÁNCHEZ VIDAL 1996, 178-180). Era uma poesia carregada de dramatismo *flamenco*, que só poderia agradar àqueles que nunca saíram de Espanha.

Assim, NY, a grande e temida cidade, o antípoda do paraíso granadino, vai acolher a explosão surrealista de Lorca. Talvez por uma necessidade que o poeta tinha, naquele momento, de se reencontrar com Dalí e Buñuel, talvez porque a nova e devastadora realidade faz com que ele deixe aflorar os seus verdadeiros sentimentos, que o distanciam do público que ele tanto procurou, e que o aproximam mais dele mesmo, da sua angustiante verdade, do grito lancinante que até então buscara ocultar. Paradoxalmente a sua peça *El público* é a que menos concessão faz ao público da época. Obra chave do seu *teatro bajo la arena* vai se constituir, ao lado do seu livro de poemas *Poeta en Nueva York* e do guião *Viaje a la Luna*, no núcleo duro da obra surrealista de Lorca. Aqui as suas obsessões serão reiteradas e re-significadas, deixando transparecer, talvez, a verdadeira voz do poeta.

*Poeta en Nueva York* não é uma obra fácil. Para alguns críticos está acima da produção de Lorca, enquanto que para outros não passa de um equívoco<sup>8</sup>. Carlos Marcial de Onís, no entanto, tem uma visão do livro, que para nós, está muito próxima do modo surrealista de se estar no mundo: “la ideia obsesionante que penetra agudísimamente todo el libro, es la ideia de que sólo a través del amor por lo elemental y lo puro, por lo espontáneo de la vida, es posible la salvación del mundo moderno.” (1974, 96). Há, nestes poemas lorquianos, muitos elementos frequentes também nas obras de outros surrealistas, como na do pintor alemão Max Ernst e na obra do seu conterrâneo Luís Buñuel.

*Deux Enfants sont menacés par un rossignol*, considerada uma obra capital do artista alemão, data do mesmo ano do primeiro manifesto do surrealismo. A utilização de uma técnica mista, em que o contraste dos elementos materiais são evidentes, é fundamental para compreender a própria obra: o quadro projecta-se para fora do espaço plástico, fazendo uma ponte entre o interior e exterior do quadro e do pintor, que esboça elementos presentes na mitologia surrealista, como as figuras sem olhos, indo em direcções opostas, mas sem de facto saírem do lugar, causando a suspensão do movimento, é um não-movimento ou a impossibilidade da fuga. A ameaça é um pássaro, presença constante no bestiário surrealista. Um pássaro minúsculo que só poderia tornar-se ameaçador no espaço onírico-plástico evocado por Ernst<sup>9</sup>.

Em Ernst, não só na obra citada mas em praticamente todo seu trabalho, deparamo-nos com as suas obsessões: muralhas erguidas, figuras sem olhos, sombras ameaçadoras, espaços vazios. Há uma ideia central em seus quadros: a incomunicabilidade, ideia recorrente em muitos dos poemas de Lorca.

Conforme Argan, “L’universo d’immagini di Ernst è quello del sogno: le imagini oniriche sono labili, insostanziali, incoerenti, irrifiribili soprattutto. (...) Più che un sognatore è un fabbricante d’immagini sulla trama inconsistente dei sogni.” (1977, 16). Um fabricante de imagens, que constrói uma aparente não construção – o automatismo em Ernst é o do efeito e não necessariamente o da consecução. O que vem a ser precisamente o caso dos surrealistas espanhóis.

Outra ideia que aparece como uma constante na obra do artista alemão é a do tempo que não passa. O tempo é um dos temas predilectos dos surrealistas: basta pensar nos relógios de Dalí ou nos quadros de De Chirico. “Aux yeux des surréalistes, le temps doit apparaître moins comme une succession d’événements que comme un événement éternellement prolongé”. O que os surrealistas pretendiam era expor o tempo onírico em

---

<sup>8</sup> Para obter-se um panorama mais completo da discussão acerca desta obra de Lorca, ver Carlos Marcial de Onís 1974, 92-95.

<sup>9</sup> “En 1924, Ernst signe un tableau capital: *Deux Enfants sont menacés par un rossignol* où le contraste des éléments matériels (barrière, bouton, manette) et des éléments peints témoigne de la collaboration de l’externe et de l’interne: les figures - l’homme penché et instable, comme dans les chutes et les lévitations oniriques - les petites filles qui s’enfuient investissent trop de significations pour qu’on puisse croire que le peintre n’ait pas attendu et même réglé le spectacle auquel il semble avoir seulement assisté.” (Gaëtan Picon 1995, 96). Esta obra de Ernst foi largamente analisada por vários críticos, não iremos aqui proceder a um desvendamento (impossível) da obra, mas elencar alguns elementos que o aproximam da poesia de Alberti e mesmo do cinema de Buñuel. (Para uma análise mais detalhada ver Jean-Paul Clébert 1996, 243-251; Giulio Carlo Argan 1977, 13-25).

detrimento do tempo real, o que permitia uma reactualização “de l'enfance, de l'âge d'or, des pouvoirs perdus.” (CLEBERT 1996, 570). A possibilidade de cristalizar o tempo, torná-lo liquefeito faz parte da aventura surrealista, pois esta inscreve-se *in illo tempore*, porque se pretende eterna.

Esta visão de um tempo suspenso tem uma importância transcendental: um tempo que transcorre sem transcórre, antagónico à velocidade imposta pela sociedade moderna. O tempo suspenso de Lorca, remete-nos ao conceito de montagem invisível de Buñuel – a aparente ausência de movimento, não significa que este não esteja presente de uma maneira muito mais subtil, relacionando-se mais aos movimentos internos que aos acontecimentos externos.

### **A água que não desemboca**

A idéia do não movimento, de um espaço-tempo que se move em círculos, é uma constante na obra do poeta andaluz. Seu poema *Niña ahogada en el pozo* é um dos exemplos mais visíveis desta obsessão. Em seu guião *Viaje a la Luna*, escrito durante o período nova-iorquino, o tempo é um dos principais personagens. A sua sombra perpassa toda a obra para marcar a sua ausência, ou a sua incapacidade de seguir adiante. A viagem à lua de Lorca, não é uma viagem teleológica, não é uma viagem sequer: as palavras do poeta reiteram a impossibilidade do movimento. Na cena 8 aparecem seis pernas que oscilam com grande rapidez, para na cena seguinte se dissolverem e se converterem em mãos que tremem. As pernas oscilam, as mãos tremem, mas não saem do sítio. Nas cenas 36 e 37, a câmara “desce” rapidamente umas escadas e logo em seguida aparece um plano em tripla exposição de escadas, com a câmara a subir e a descer. A tripla exposição reitera o movimento de subida e descida, multiplicando-o e tornando-o, ao mesmo tempo, infinito. Conforme Kristine Ibsen, “The movement within *Viaje a la luna* is ironic, for it is movement that goes nowhere, seen by spectators who never leave the ground.” (1991, 225-239, 237).

*Viaje a la luna* foi escrito ente 1929-1930 por sugestão do pintor mexicano Emilio Amero, que acabara, ele mesmo, de realizar um filme abstracto intitulado *777*. Há várias leituras possíveis para o título da obra e para a obra em si. Seria uma resposta ao filme de Buñuel? (Que Lorca não vira, mas que conhecia bastante bem, inclusive porque o guião fora publicado em algumas revistas da época, dentre elas *La Révolution Surréaliste* em Novembro de 1929, portanto antes de Lorca escrever seu próprio guião). Teria sido inspirado na ida de Lorca a um parque de diversões, em Coney Island, onde havia uma atracção chamada “*A Trip to the Moon*”? Ou mesmo na viagem à lua de Georges Méliès? Possivelmente todos estes factores estão presentes na origem deste guião que, após a tentativa frustrada de Amero de realizá-lo nos anos 30, ficou esquecido até reaparecer em casa da viúva do pintor em finais dos anos 80, quando foi então levado ao ecrã duas vezes, uma por Frederic Amat e outra por Javier Martín-Domínguez, ambas em 1998. É interessante ressaltar que todos os que se tentaram e/ou conseguiram realizar o guião de Lorca, eram pintores. O que reforça o sentido plástico do seu texto, que mais do que um guião convencional, é construído como um poema povoado de imagens que se movem.

O cinema evocado por Lorca em *Viaje a la luna*, é o cinema mudo europeu da altura, aquele relacionado com os movimentos de vanguarda, feito por artistas plásticos que expandiam a sua arte para o novo suporte, o cinema. É um cinema que utiliza a câmara de forma poética e expressiva, não se furtando, em muitos momentos, de cometer excessos. Em uma crónica publicada no nº 7 da revista *Documents*, Robert Desnos condena vivamente alguns dos procedimentos utilizados pelos realizadores das vanguardas:

L'utilisation de procédés techniques que l'action ne rend pas nécessaire, un jeu conventionnel, la prétention à exprimer les mouvements arbitraires et compliqués de l'âme sont les principales caractéristiques de ce cinéma que je nommerais volontiers cinéma des cheveux sur la soupe.<sup>10</sup>

Desnos não podia perdoar uma certa pretensão vanguardista em relação ao cinema, porque “Un mode erroné de penser dû à la persistante influence d'Oscar Wilde et des esthètes de 1890, influence à laquelle nous devons entre autres les manifestations de M. Jean Cocteau, a créé dans le cinéma une néfaste confusion.” Para Desnos, o cinema de vanguarda, surgido a partir de uma *mística da expressão*, conduziu à realização de um cinema carente de emoção humana e conhecido pela rapidez com que suas produções *se démodent*. Ainda por cima, todo o cinema corria o risco de ser influenciado por um estetismo pernicioso que precisava ser combatido. Estetismo que Buñuel reconhecia na obra de Lorca, que se torna ainda mais patente na sua escritura filmica.

### Viagem à lua

La luna le ha comprado  
Pinturas a la Muerte  
En esta noche turbia  
¡está la luna loca!

### Lorca

A lua atravessada por uma nuvem, seguida da imagem de um olho cortado por uma navalha: assim começa *Un chien andalou*, primeiro filme de Buñuel, e um dos poucos considerados verdadeiramente surrealistas. Buñuel e Dalí, a quem o filme também pertence, tendo colaborado com o realizador no projecto, compreenderam bem o sentido do surrealismo: não saíram da realidade, penetraram-na profundamente, como a navalha que secciona o olho no início do filme, propondo já neste instante um mergulho naquilo que realmente interessa, o inconsciente, e para vê-lo melhor, temos que olhar para dentro. (O filme iria se chamar [*Il est*] *Dangereux de se pencher en dedans*). Jean -Paul Clébert, a respeito do filme, diz: "C'est une histoire vraie avec son propos interne et lancinant, l'affrontement dramatique du désir avec son objet, avec les obstacles innombrables qui tentent de lui barrer la route, les tabous de la morale, de la pudeur, de l'égotisme, du profit..." (1996, 118).

Antes de realizar *Un Chien Andalou*, o filme, Buñuel escreveu um livro de poemas com o mesmo título. Um título que foi inspiração conjunta dele e de Salvador Dalí<sup>11</sup>, sendo depois escolhido para seu primeiro filme. Aranda acredita que havia uma enorme fúria deste realizador contra os *cães andaluzes*, principalmente contra Lorca. Fúria esta que seria evocada de uma *maneira quase clínica e psico-analítica* (1996, 40). Em seu livro/filme. Já

<sup>10</sup> Robert Desnos, “Cinéma d'avant-garde”, *Documents*, nº 7, dezembro 1929, 385-7. Cito a partir da edição *facsimilada* publicada pela Éditions Jean-Michel Place, 1991.

<sup>11</sup> “O título do meu livro de agora é *O Cão Andaluz*, o que nos fez mijar de riso, a mim e a Dalí, quando o encontramos. Devo advertir-te de que não há um só cão em todo o livro. Mas fica muito bem e muito dócil. Além de risonho e idiota”. (Luis Buñuel *apud* J. F. Aranda 1993, 31). Quando surge o filme, Lorca sente-se ofendido com o título pois, para o escritor andaluz, Buñuel e Dalí faziam alusão não só a sua pessoa como ao grupo gongorino e a sua estética. Buñuel acaba por negar esta hipótese: “No es así. La gente cree encontrar alusiones donde quiera, si se empeña en sentirse aludida. Federico García Lorca y yo estuvimos enfadados por algunos años. Cuando en los años 30 estuve en Nueva York, Angel del Río me contó que Federico, que había estado también por allí, le había dicho: « Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeña que se llama *Un Perro Andaluz* y el perro andaluz soy yo» (...).” (Luis Buñuel *apud* Augustín Sánchez Vidal 1994, 131).

Augustín Sánchez Vidal, questiona “¿por qué un *perro* y no otro animal o palabra cualquiera para aludir a Lorca o su mundo poético?” (1996, 216).

Conforme Sánchez Vidal, o *cão* não representava apenas Lorca: na obra de Salvador Dalí, por exemplo, tanto Lorca, quanto o próprio Dalí e até Buñuel, eram representados como cães, o que este autor justifica como sendo influências da obra de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont. Dalí, em *Vida Secreta*, confessa o peso que Lorca teve sobre uma parte de sua vida, associando-o muitas vezes à “sombra de Maldoror”. Conforme Georges Bataille:

Des chiens obscurément malades d’avoir si longtemps léché les doigts de leurs maîtres hurlent à la mort dans la campagne au beau milieu de la nuit. A ces hurlements effrayants répondent, de la même façon qu’un coup de tonnerre au fracas de la pluie tels cris dont il est difficile de parler sans excitation.<sup>12</sup>

A violência do texto de Lautréamont, também está presente nas obras de Buñuel e Lorca. Em *Viaje a la luna*, bem como no livro *Poeta en Nueva York*, deparamo-nos com uma série de imagens frequentes no universo lorquiano, levadas aqui ao seu paroxismo. Morris considera que o guião seria uma espécie de visualização do livro, uma extensão daquela obra poética. A violência, presente em muitos dos poemas nova-iorquinos, perpassa todo o guião. Se tomarmos como exemplo “Oda al rey de Harlem”, onde os olhos de um crocodilo são arrancados com uma colher<sup>13</sup> podemos comparar a uma série de cenas do guião onde aparecem cabeças mortas (cena 17), pessoas que vomitam (cenas 18, 33 e 55), um homem que morde uma mulher e puxa os seus cabelos (cena 59), mulher que bate numa criança que chora (cena 11). Em *Poeta en Nueva York* a visão do inferno é acentuada

---

<sup>12</sup> Georges Bataille, “Le «jeu lugubre»”, *Documents*, nº 7, dezembro de 1929, pp. 369-372. Em uma nota neste mesmo ensaio, Bataille tece comentários sobre o olho cortado de *Un chien andalou* e afirma que: “Buñuel lui même m’a raconté que cet épisode était de l’invention de Dalí auquel il a été directement suggéré par la vision réelle d’un nuage ‘etroit et long tranchant la surface lunaire (je puis ajouter ici les ânes morts et décomposés, qui se retrouvent dans *Un chien andalou* représentent une obsession partagée par Dalí et Buñuel et remontant chez l’un et chez l’autre à la rencontre semblable, au cours de l’enfance, d’un cadavre d’âne en décomposition dans la campagne)”. Neste ensaio Bataille analisa o quadro de Dalí, “Jeu Lugubre”, remetendo ainda a “Le sang est plus doux que le miel”, expressão utilizada pelo Conde de Lautréamont em seus *Cantos de Maldoror*. É interessante notarmos que, a influência de Lautréamont, ou sua sombra, pesa tanto na obra de Dalí, (como na de Buñuel), quanto as memórias da infância e de elementos típicos da cultura a que ambos acabam por pertencer.

<sup>13</sup> “Con una cuchara,  
arrancaba los ojos a los cocodrilos  
y golpeaba el trasero de los monos.  
Con una cuchara.  
Fuego de siempre dormía en los pedernales  
y los escarabajos borrachos de anís  
olvidaban el musgo de las aldeas.  
(...)  
Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,  
a todos los amigos de la manzana y de la arena,  
y es necesario dar con los puños cerrados  
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,  
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,  
para que los cocodrilos duerman en largas filas  
bajo el amianto de la luna,  
y para que nadie dude de la infinita belleza  
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las  
cocinas.  
(Cito a partir da edição de Vittorio Bodini 1963, 236 e 238.)

por meio de distorções. Cessa por completo a vida. O vômito, a fumaça, a velocidade, a podridão, engendram um ritual de crueldade e sangue. Em “Vuelta del paseo”, García Lorca retira ao homem quatro dos seus cinco sentidos:

Con el árbol de muñones que canta  
y el niño con el blanco rostro de huevo.  
Con los animalitos de cabeza rota  
y el agua herapienta de los pies secos.<sup>14</sup>

Aspectos como mutilação, as estátuas, e o bestiário que obceca o poeta andaluz, facilmente encontram correspondência na obra de Buñuel. A mutilação está presente desde seu primeiro acto: o olho cortado de *Un chien andalou*<sup>15</sup>. Como em Lorca onde, *Con una cuchara, arrancaba los ojos a los cocodrilos*, com uma navalha Buñuel corta um olho, tornando este gesto o emblema de toda a sua obra. Tanto um como o outro, realizaram uma difícil viagem às profundezas do desejo e tentaram, de uma forma ou de outra, superar a sua interdição. Superação dificilmente alcançada, pois como disse Ian Gibson, ao se referir a *Viaje a la luna*, aquela foi uma viagem empreendida pelo próprio poeta em direcção a sua aniquilação sexual (1998, 322).

Erotismo e morte são ideias reincidentes na obra dos dois espanhóis. Se formos analisar toda a simbologia presente em cada uma delas, iremos sempre tropeçar na questão principal para ambos: o desejo e a sua interdição. As estátuas que aparecem em *Viaje a la Luna* e em *L'Âge d'Or* são os elementos mais visíveis desta dupla consciência: se por um lado reconhecem a necessidade de libertação através da pulsão sexual, pelo outro, sabem da impossibilidade de concretizá-la. Tanto no filme de Buñuel, como no guião de Lorca, as estátuas surgem num momento em que os impulsos sexuais estão muito próximos de encontrar a satisfação procurada. Na cena 63, o homem beija apaixonadamente uma mulher que se converte em um busto de gesso. Cena semelhante aparece no filme de Buñuel, quando o casal, finalmente, se encontra no jardim.

Se a viagem à lua de Lorca é uma viagem rumo à aniquilação sexual, ou mesmo uma não-viagem (como a atração do parque de Coney Island), pois os “passageiros” neste filme apenas simulam o movimento, nunca conseguem realizá-lo, é precisamente este não-movimento que o aproxima da obra de Buñuel. Se as ideias de Lorca pecam pelo estetismo, se as suas imagens remetem ao cinema de *cheveux sur la soupe*, acaba compartilhando, com seu companheiro de geração, as mesmas obsessões. E os símbolos que alimentarão as imagens que Buñuel irá produzir ao longo da vida serão os mesmos que Lorca produziu nesta curta estadia em Nova Iorque.

<sup>14</sup> Cito a partir da mencionada edição de Vittorio Bodini, 232.

<sup>15</sup> Em *La arboleda perdida*, livro de memórias de Rafael Alberti, este recorda: “En medio de estos días y de este campo de batalla, no literaria ya, sino verdadera, apareció, como un cometa, Luis Buñuel. Venía de París, la cabeza rapada, el rostro aún más fuerte, más redondos y salidos los ojos. Llegaba para mostrar su primera película, hecha en colaboración con Salvador Dalí... El filme impresionó, desconcertando a muchos y estremeciendo a todos aquella imagen de la Luna, partida en dos por una nube, que conduce inmediatamente a la otra, tremenda, del ojo cortado por una navaja de afeitar. Cuando el público, sobrecogido, pidió luego a Buñuel unas palabras explicativas, recuerdo que éste, incorporándose un momento, dijo, más o menos, desde su palco: “Se trata solamente de un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen.” (*Apud* Agustín Sánchez Vidal 1994, 90-1).

## REFERÊNCIAS

- ALQUIÉ, Ferdinand. 1955. *Philosophie du Surréalisme*. Paris: Flammarion.
- ARAGON, Louis. 1925. Fragmentés d'une Conférence. *La Révolution surréaliste* 4: 23-5.
- ARANDA, Juan Francisco. 1993. La réalisation d'*Un chien andalou*. *Revue Belge du cinéma* 33-35: 17-21.
- ARANDA, Juan Francisco. 1996. *Os poemas de Luis Buñuel*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- ARGAN, Giulio Carlo. 1977. Il sublime subliminale di Max Ernst. In G. C. Argan et alii, *Studi sul surrealismo*. Roma: Officina Edizioni.
- AUDOIN, Philippe. 1995. *Les surréalistes*. Paris: Seuil.
- BALLESTA, Juan Cano. 1994. Luis Buñuel: el joven cineasta y el mundo de las vanguardias. *Turia. Revista cultural*. 28-29: 171-191.
- BATAILLE, Georges. 1929. Le «jeu lugubre». *Documents* 7: 369-372.
- BODINI, Vittorio. 1963. *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia*. Torino: Einaudi.
- BONET, Juan Manuel. 1995. *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial.
- BRETON, André. 1952. *Entretiens*. Paris: Gallimard.
- BRETON, André. 1993. *Manifestos do surrealismo*. 4ª Ed. Lisboa: Salamandra.
- BUÑUEL, Luis. 1994. *Mi último suspiro*. 5ª Ed. Barcelona. Plaza & Janes.
- BUÑUEL, Luis e DALÍ, Salvador. 1994. *Un Chien Andalou*. Londres: Faber and Faber.
- CANO, José Luis. 1970. *La poesía de la generación del 27*. Madrid: Gredos.
- CERNUDA, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. 1975. 4ª ed. Madrid: Guadarrama.
- CLEBERT, Jean-Paul. 1996. *Dictionnaire du surréalisme*. Paris: Seuil.
- DALÍ, Salvador. 1996. *Diario de un Genio*. Barcelona: Fábula.
- DESNOES, Robert. 1929. Cinéma d'avant-garde. *Documents* 7: 385-7.
- GIBSON, Ian. 1998. *Vida, Pasión y Muerte de Federico García Lorca 1898-1936*. Barcelona: Plaza y Janés.
- GUBERN, Román. 1999. *Proyector de luna – La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- IBSEN, Kristine. 1991. The Ilusory journey: García Lorca's *Viaje a la luna*. In C. Brian Morris (ed.), *The surrealist adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse Editions.
- LAFFRANQUE, Marie. 1995. Federico García Lorca. In Christian Janicot (Ed.). *Anthologie du Cinéma invisible*. Paris: Éditions Jean-Michel Place/ARTE Éditions.
- ONÍS, Carlos Marcial de. 1974. *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*. Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas.
- PICON, Gaëtan. 1995. *Le Surréalisme*. 2 ed. Genève: Skira.
- SIEBENMANN, Gustav. 1973. *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid, Ed. Gredos.
- TORRE, Guillermo de. 1971. *Historia de las literaturas de vanguardia*. 2 ed. Tomo II. Madrid. Ediciones Guadarrama.
- TORRE, Guillermo de. 1967. *Qué es el superrealismo*. 3 ed. Buenos Aires: Editorial Columba.
- VIDAL, Agustín Sánchez. 1984. *Luis Buñuel - obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones J. C.
- VIDAL, Agustín Sánchez. 1991. Buñuel and the flash. In C. Brian Morris (ed.), *The surrealist adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse Editions.
- VIDAL, Agustín Sánchez. 1994. *Luis Buñuel*. Madrid. Cátedra.
- VIDAL, Agustín Sánchez. 1996. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona. Planeta.